

我国中古艺坛的新疆少数民族戏剧

新疆 吴云龙(满族) 尚文彦

历史上的演出盛况

早在一千多年前，宋太宗的供奉官王延德与殿前承旨白勋经过长途跋涉，于太平兴国七年（公元982年）四月，由都城汴梁（今河南开封）到达高昌（现吐鲁番火焰山公社）之后，又翻越天山前往北庭（今吉木萨尔县北十余公里处）晋謁正在那里避暑的高昌回鹘王国“西州外生师子王”（当时吐鲁番地区维吾尔政权最高首脑）阿厮兰汗时，曾亲眼看见过一次规模颇大的演出。

王延德在他的《使高昌记》一书中，对这次观摩活动是这样记述的：“至七月（《宋史》作日，此据王国维遗书），见其王及王子侍者，皆东向拜赐。旁有持磬者击以节拜，王闻磬声乃拜，既而王之儿女亲属皆出，罗拜以受赐，遂张乐饮宴，为优戏，至暮。”

所谓“优戏”，当指由演员扮演的戏剧，而非傀儡木偶。

当然，所谓戏，汉唐及其以前时期曾作为歌舞、杂技解释。但，正如明朝胡应麟在《庄岳委谈》中所述：“至后唐庄宗自敷粉墨称‘李天下’，而盛其搬演，大率与近世同；特所演多是杂剧……”；当代戏剧理论家张庚在其《戏曲艺术论》卷首有关滑稽戏即“优戏”发展的论述中，也曾明确指出：它到唐朝被称为“参军戏”，而到宋金时期则叫做“杂剧”和“院本”了；联系下文介绍的古回鹘文本的发现，我们可以断定，王延德之所见，当是由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种戏剧形式，而不是单纯的歌舞或别

的艺术样式。

顺延 239 个春秋，虽然这期间这里曾遭到逃亡的契丹贵族耶律大石的骚扰；又受崛起于鄂嫩河与克鲁伦河之间、震撼过世界的成吉思汗所属的蒙古部族追击宿敌屈出律、进攻葛逻禄部的战事和政治变迁的影响，但当金宣宗完颜珣兴定五年，金朝礼部侍郎吾古孙仲端（金史作鸟古孙仲端，此据陶九成游志续编移录）经过这里时，还依然见到了：“其妇人衣白，面亦衣，止外其目，间有髯者，并业歌舞、音乐。其织纈裁缝，皆男子为之，亦有倡优百戏。”“百戏”的内涵至宋代已把戏曲包括在内了。孟元老在《东京梦华录》中列举的内容，除诸多杂技项目，就有说浑话、杂扮、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生……等等。何况此处又与“倡优”并提哩！因之，我们有理由说，自从八世纪末九世纪初，回鹘首领颉干迦斯率领部众由以乌德鞑山为核心的漠北大规模迁入西域、占据了北庭，通过与吐蕃、黠戛斯等部族反复争夺，以及内部各统治集团之间的厮杀，渐渐稳定下来，变成新疆主体民族之后，历经唐、五代、北宋、辽、金乃至元初数世，新疆，特别是高昌回鹘王国辖区的少数民族戏剧，是较为兴旺发达的。

盛开于内地的奇花

应该指出，颉干迦斯版图的扩展与政权的稳定，其影响所及，不仅仅囿于西域之内。根据元稹诗云：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐”“胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊”；王建也说：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”入唐以后西域乐舞向中原传播不断增长的潮流，它已然远远地深入到了我们伟大祖国的腹地地带。

例如，在唐代宫廷和内地民间的戏剧舞台上都表演过一种名叫“钵头”（拨头）的歌舞剧。著名诗人张祜曾用：“争走金车叱鞞牛，笑声唯是说千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头”

的诗句，描述当时内地伎人竞相搬演该剧的活跃情景，可见其声誉之甚。

段安节《乐府杂录》说：“昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，胡曲八叠。戏者被发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”《通典》云：“胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之”。我们不难看出，它沿着奠定我国戏曲发展基础的西汉角抵戏《东海黄公》的创作路子，已经突破单纯的歌舞和个别倡优即兴式随意逗乐与讥讽的形式，向着有情节、有冲突、熔铸戏剧各要素于一炉的综合艺术方面，迈进了很有价值的一步。

令人欣慰的是，正象《旧唐书·音乐志》和《通典》所标明的那样：钵头这部知名的歌舞戏，竟然来自西域。尽管原作的民族、原作者的居处、传入时间、传入途径讲得都还不够具体，但它作为新疆少数民族戏剧，为祖国艺苑增添之奇花异卉，却是无可怀疑的。

稀世珍宝之发现

最能使人窥见当时新疆少数民族戏剧发展状况的，是考古工作者发掘出来的《弥勒会见记》。

早不过八世纪中叶，晚不过十一世纪译制而成的古回鹘文剧本《弥勒会见记》在新疆被发现了。它是一部非常有价值、有意义的珍品，是研究我国戏剧发展极为难得的瑰宝。

就笔者有限的阅读范围所及，到目前为止，关于《弥勒会见记》剧本，大体有如下两起重要的发见：

一是本世纪初，由柏林民俗博物馆馆长阿·冯·勒柯克领导的第二次德国考察队（也称第一次皇家普鲁士考察队）在我国新疆吐鲁番地区的木头沟和胜金口等处发掘并运回柏林的诸多文卷抄本里发现的。其中有梵文本早已失传，用北印度婆罗谜斜体字母、被德国专家称之为吐火罗语甲种方言——现在看来，可以叫做焉耆/高昌语写成的《弥勒会见剧本》（Maitreyasamiti-

nataka); 以及, 内容与之相仿的回鹘文(古维吾尔文)本《弥勒会见记》等的残篇。1907年, 柏林的突厥语学家缪勒, 根据后者的一则跋文, 发表一篇论文, 对前者使用的语言的定名做了相当有意义的研究。1908年, 德国梵语学家西格与西格林也继缪勒之后合作发表著名文章: 《吐火罗语为印度斯基泰〔月氏〕语考·对前所不识的一种印欧书面语言的初步探讨》, 并刊布了甲种方言写本《弥勒会见剧本》的几个片断, 在解读 toxri/togri 语方面做出了卓越的贡献。时隔半个世纪, 德国汉堡大学著名女突厥学家冯加班(即葛玛丽)将保存在梅因茨和柏林的回鹘文本加以整理影印, 作为《弥勒会见记》Beiheft I、II, 于威斯巴登1957年、东柏林1961年先后两次出版;

二是1959年4月, 新疆维吾尔自治区哈密县天山人民公社社员挖土积肥时, 在脱米尔底北坡的一个佛教寺院废墟, 发现了用土坯封闭的小洞里, 散放着许多用古回鹘文书写的单叶文书。他们取回交给公社办公室, 后转交哈密县文化馆。同年八月, 再由自治区博物馆东疆文物工作组带至自治区博物馆保存。1962年5月, 我国著名学者冯家升据此发表文章从古民族文字角度对之进行了一些有益的研究; 1980年, 中央民族学院专家耿世民在国内外的刊物上, 更将它从戏剧文学角度作了相当深入细致的探索。有些还加了注音、译文、注释及影印原件; 1982年, 新疆博物馆斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阙白尔、克由木·霍加等三位同志也联合著文, 将该剧第二章用维吾尔和汉文两种文字做了很好的转译和介绍说明。

《弥勒会见记》的内容

所谓《弥勒会见记》中之“弥勒”, 是佛教的一个菩萨的名字, 系梵文Maitreya的音译, 意译为慈氏。根据《弥勒上生经》和《弥勒下生经》的记载, 他原来出生于婆罗门家庭, 后成为佛门弟子, 先佛而死, 上生到兜率天的内院, 经历五十六亿七千万

岁，他将下生人间，在华林园龙华树下，继承释迦牟尼的佛位为未来佛。我国一些寺庙里往往将他塑造成袒胸露腹、笑口常开、大腹便便的形象。其实，这是五代时一个名叫契此、即俗称布袋和尚的模样。因为传说契此是弥勒的化身，故而后人按他的形象雕塑供奉。但据参与过玄奘译经工作的道宣在《释迦方志》中所说的：“王城东北逾山谷，逆上信度河，途路极险，乘组栈梁，锁栈蹊陉，千有余里，至达丽罗川，乌仗那旧所都也。大寺中有刻木梅咀丽耶（古云弥勒，唐言慈氏）菩萨像，金色晃朗，高百余尺，末田底迦（即末田地）阿罗汉所造，以通力引匠并睹史多（即兜率也）天，三返观相，乃成其好。自有此像，法方东流也。”我们可以看出，弥勒在其传说发祥地的形象，实际是个庄严的瘦长大个儿。

有关弥勒的佛教经典，最早在我国流传的是公元三世纪中叶，由世代居住在甘肃敦煌的月支人的后裔竺法护翻译的。其后，“为人神情鉴彻，傲岸出群，应机领会，鲜有其匹”（语见《高僧传》）出生在龟兹（即今新疆维吾尔自治区库车县）的鸠摩罗什，和“为人强志疏通，涉猎书记”的沮渠蒙逊的从弟安阳侯，以及“遍询名匠，广探群笈，内外娴习，今古博通”的释义净，即范阳人张文明等，也都曾发表过各自的译著。

《弥勒会见记》的故事基本取材于这些出自印度的经典，不过，它将弥勒成佛的情事做了很大引伸、拓展和渲染，使之更加具体、生动、形象、富有艺术趣味和感人力量。它塑造的弥勒，自幼就有着过人的聪明智慧，跟随跋多利婆罗门拜忏修行。这时佛祖释迦牟尼已经得道成佛，在摩竭陀的孤绝山（回鹘文写作Pasang，音“钵萨他”）进行讲经说法。一天，弥勒与他师傅同时在梦中受到天神启示，得知全智的天中天佛已经在人世间降生。为了消除所有生灵的苦难，追随佛祖，成得正果，弥勒征得跋多利的同意，别师背井，与十五位同伴一齐到了释迦牟尼驾前，出家学道，变成了佛门弟子。他向佛祖请求愿作未来世之慈

氏，以解脱受苦受难的芸芸众生。佛祖甚为欢欣，所以命他从兜率天降生到翅头末城国王饒佉的大臣善净的家里，长大成人后，弃家学道得成正觉。在他的影响下，饒佉王和善净夫妇也都皈依了佛门。

全剧共27章，回鹘文本又添加了施主曲塔什伊干都督为该写本作的序。现存在新疆博物馆的哈密出土本只有25章，附一序。所缺的两章，在德国保存的残卷中才可见到。哈密出土的回鹘文本虽然不象焉耆/高昌语（即所谓吐火罗语甲种方言）文本，没在每章前面特别注明出场人物和演唱所用的曲调，也没在书名上直接标出nataka（梵文“剧本”之意），但它依然在每章前面用朱墨标示了“此章在Badhari家中”、“本章地点在Keturmaci”、“本章地点在菩提瓦那”……等等。这大约是由于演出形式不同或者两地音乐格调有所差别造成的。

目前，在我国尚未全部译成汉文，一般翻译的都是第二章。依据斯拉菲尔·玉素甫等同志的译文，可以看出，第二章展现的基本故事情节是：弥勒等离别老师跋多利婆罗门，得到上至苍天下至城民的敬重，长途跋涉，驯服了凶猛的狮子、老虎、大象等野兽，途经中印度所属的诸国、诸城，终于拜见了尊者天中天佛（释迦牟尼），聆听佛旨，得成正道。它大致可以划分为如下三个小节。

第一小节：一天清晨，弥勒被众童子簇拥着到老师跋多利婆罗门面前请安问好。老师答以“一切平安如意”、“活了一百二十岁……一日也没有昨夜那样睡的香甜”，原因在于梦见了身发神光的天童。从而引起了有关天中天佛将在大地上呈显的话题。

弥勒联想到净居天的圣者夜里对他所说的话：密伽罗童子则寻问在命浊、烦恼浊、劫浊、众生浊、见浊等五浊恶世，“能够降生诸佛的语言吗？”老师给的答案是：他原来也曾多虑。卅五年来，相继听到“恶神”阿修罗、母夜叉乾驮梨和“香神”乾闥婆受善的感化和睦往来，传出“南无佛”之音，还不甚解其意。

可现在，蓝天、大地都显现了吉相，所以，他深信不疑，全智的佛一定会在天地间降生。

于是，弥勒提出：请老师允许他接近天中天佛、出家得道，理由是，“非常难迁的诸佛将会在人世间呈显……若不接近他们，就不太相称。若不寻求和他们一样的诸天法师，把希望和信仰寄托于他们，也不行。”他的话还没完，佛祖就显灵，放出五种光来照亮了弥勒之体。老师惊喜异常；陀尼迦·摩诃热曷等十五个小伙子则要求跟弥勒同行；弥勒当然满口应承。

然后，徒儿们同向师傅辞行，为别离内心甚感苦痛。而老师因为自己年老体弱不能前去，又失却这些可爱弟子，也异常悲伤，他怕自己居处的帝戈沙摩菩提国中诸生灵会产生疑虑，要求他们：接近佛祖时，一定要首先看清楚佛有没有不同凡俗的“三十二大人相”，譬如足下平如镜子，手掌、脚心上的神圣千辐轮显得非常清楚……等等。如果他有三十二种福禄之吉相，你们就用心提问有关我的情况的一些问题和“顶”是什么意思？“顶坠”怎么讲？倘若他都能解释清楚，无疑他就是全智的天中天佛。尔后，你们再按年令大小，轮流请教各自对所学过的论中非常深奥的观念的疑问，以及星象中的各种难题，如果他都能对答如流，你们就该立即做他的弟子。接着，师傅嘱咐他们用善宝铺平解脱众生之路，达到极乐世界时，将属于他的善份归还他自己。最后，他们与老师洒泪而别，踏上了去中印度的征程。

第二小节：千万百姓听说弥勒要离开帝戈沙摩菩提而去，甚感忧虑悲伤，都哭泣着前来问他：仁爱到哪里去了？为什么要抛下不幸的痛苦流涕的人们？弥勒听了，象仁慈的父亲对唯一的娇子那样对他们进行了安慰和解说：只贪图眼前五爱的狂欢，只顾眼前的和睦，只想着珍爱保养自己的身体，那不过象喝咸水似的不得止渴，最终还要受离别的折磨，还要死亡。只有以自己的善行、美德，才能求得流芳千古。“现在法轮王即将在这天地间呈现，若谁敬仰他，并把希望寄托于他，就赏给谁四种逾人之报

酬，将以支迦菩提（特觉、独觉）之果而得鼓励，众生将得到最公正的佛果之种……将获得永不毁灭的世间之利根。”

之后，无论路经何处，都有众生以隆重的仪式迎接弥勒。林中凶猛的大象用鼻子卷起莲花，向他表示敬意；狮子、老虎则以清彻之舌舔他的脚底，向他悔罪，企望从轮回中解脱出来。弥勒劝喻它们要改恶从善，朝着光明而行。这时，梵众天、梵辅天、大梵天；少光天、无量光天、极光净天；少净天、无量净天、遍净天；无云天、福生天、广果天、无烦天、无热天、善现天、善见天、色究竟天等色界诸天，以及四天王天（持国天、增长天、广目天、多闻天），忉利天、夜摩天、兜率天、乐变化天、他化自在天等欲界之六重天的诸天神、诸天女因为他“静虑了许多深奥的禅，您领悟的禅，除了天中天佛之外，别无生灵能够修习”，都表示要向他顶礼膜拜；为他装饰、美化道路；演奏悦耳音乐；并相互间热烈地发表了各自对他的看法和议论。

第三小节：诸天王、诸龙王、乾闥婆中的强盛者见弥勒已抵达钵萨他山，各自起身相迎，表达了敬意，并簇拥着他去见天中天佛。

这时，佛祖正在讲经布道。弥勒一见就觉悟到：毫无疑问，那就是天中天佛。他以清彻之心，含着眼泪，告诉同伴，让他们细看事实，加以深思。诸同伴仔细观察，佛祖果然三十二种福祿之吉相非常明显。

然后，他们按着给老师许下的诺言，向天中天佛表示了敬意。一个名叫提斯的男儿首先提出疑问：“我们的师傅跋多利婆罗门的面容、性格如何？”佛祖觉得以无阻的智慧回答他们，将成为他们善和解脱的因缘，所以马上讲了。阿耆多又提问他们老师年龄多大，佛祖顺利答出：整一百二十岁。陀尼迦再问他教授多少弟子，天中天佛高声回答：五百婆罗门，十六个到了这里。接着摩迦尼耆请教“顶”的法规如何，乌波设弥提问“顶坠”怎么讲，佛祖都一一作了答复。然后，波罗亚迦计等十名男儿将自

己所学的有关论中的疑问提出来，佛祖同样以难不住的聪明才智，分别给予了解答，并且给他们讲述了深奥的四种法言。这使得除弥勒、阿耨多以外的人都获取了各自不同的佛果。

弥勒当即朝着以善著称的僧众表示：“我要顺从您所爱的善妙法规，对佛果寄予最大的希望，信仰法、佛果，信仰佛僧众、诸宝果，成得道人。施波扎菩提之礼。我要持纯斋戒之印。”说罢，他顿失原形，成得道人。蓝天上的天神、地界中的四生五道的生灵都异常欢乐，向他表示祝贺。波罗亚迦计则急回师傅那里去报喜。最后，佛祖告诫弥勒和随他而来的四万刚成道人的僧众：“应该以身体、语言、心灵、行善积德，为完全佛旨而努力。成为达到涅槃之境界者，在涅槃之道的行进者。为此，你们去吧！为自身求善，为他人的功德而醒悟。”

受印度梵剧之影响

早在“五·四”之前，在燕京大学学习期间就天天练习写梵文（古印度文），被同学视为怪人的许地山先生，后于《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》一文，曾就文心和文体，取材，情节的发展，宾白等方面论及：“中国戏剧变迁底陈迹如果不是因为印度底影响，就可以看做赶巧两国底情形相符了。”可惜，由于受当时条件限制，手中掌握的确凿材料不足，其观点和认识还难免陷于推测阶段。今天，《弥勒会见记》被重新发现和整理发表，则有可能给这位绰号叫“许真人”的某些见解提供较为扎实的证据。

无须怀疑，剧本《弥勒会见记》是受了印度梵剧的极大影响的。这从勒柯克吐鲁番考古队编号为吐鲁番Ⅱ、S、2的回鹘文本的一则跋文，和缪勒、西格合撰的《弥勒会见经与“吐火罗语”》一文中所列的篇号为No48的一则跋文，以及冯家升同志所看到的新疆博物馆藏本照片No18和No80都可得到证明。如其中第三章结束语的一段就明确地说：“洞彻并深研了一切论，学

过毗婆尸论的圣月菩萨大师从梵语改编成吐火罗语，“波热塔那热克西提又从吐火罗语译成突厥语。《弥勒会见记》中无生罗汉的阿波陀那第三章完毕。”

这里所谓的圣月当来自梵文 *aryacandra*，即哈密本序文中所提到的阿犁耶旃陀罗。他是三唆里迷国（耿世民和张广达同志研究确定为焉耆或在焉耆管辖范围内的地区）中的大师之一。正是他从梵语把《弥勒会见剧本》改编成（原文作 *yaratmis*，意为“制”。冯家升同志译作“制成”；耿世民、张广达同志则依据伯希和的考订译为“编”；只有斯拉菲尔·玉素甫等同志才译作“改编成”，笔者觉得他们的译法较为通顺恰当）焉耆/高昌语，给波热塔那热克西提再译制为古回鹘语剧本提供了原型基础。

当然，仅凭译作者标明渊源关系的一段话，还不足以说明所有问题，我们有必要从更广的方面，如文化交流的历史状况，该剧内容、形式和创作技巧等方面所受到的影响进行更深入的探索。

大家知道，印度是个有着悠久的独创的戏剧传统的国家。正如贾瓦哈拉尔·尼赫鲁所说的：“它最早的开端可以追溯到多少有些戏剧性的黎俱吠陀中的颂歌和对话。《罗摩衍》和《摩诃婆罗多》这两部史诗都曾提到过那叱迦（*Nasaka*，即戏剧）。在关于黑天传说的歌曲音乐和舞蹈中，戏剧已经具备了形象。公元前六世纪或七世纪的伟大文法学者波你尼曾谈到过戏剧的形式。”“正规的梵剧在公元前三世纪已完全确立起来”。早在公元前后时期，它就产生过不少知名于世的剧作家和具有世界影响的戏剧作品，例如：迦梨陀婆的《沙恭达罗》、戌陀罗迦的《小泥车》、毗沙迦达多的《罗刹婆与印章》或《因章戒指》等等。

由于地域毗连，正处佛教东渐之要冲，所以，从摩揭陀国孔雀王朝的阿育王开始，中经贵霜王朝迦腻色迦王时期，随着佛教向古印度境外不断传播扩展，其文化艺术，特别是被席尔凡·烈

维称之为“印度所产生的文化的最高表现”的戏剧，也必将在新疆逐渐发挥其影响作用。象业已发现的梵文剧本中，创作时间最早的马鸣菩萨（即阿湿缚婆沙）用棕榈树叶所写的剧本的断简残篇，就是在我国吐鲁番地区发现的。可见，古印度梵文戏剧在新疆的传播影响，在《弥勒会见剧本》和《弥勒会见记》问世之前就不乏例证，而且一定还不仅限于这些，问题是有待于进一步考古发掘的成果充分证明而已。

一般讲，梵剧是讲究表演的，所以在梵剧的剧本中往往有细致入微的舞台指示；它常常含有一种对大自然的敏感，令人感觉到它是大自然的一部分；它的抒情气氛也很浓厚，充满深长的人情味和意义；还描写许许多多习俗、思想和生活方式，使人阅读剧本和观看演出之后，一下就能对古印度的生活有较具体明确的概念和认识；它和古希腊戏剧有一特别明显的不同，根本没有那种表现主人公所从事的事业由于恶势力的迫害及本身的过错而致失败，甚至遭到个人毁灭的悲剧。因为悲惨结局是梵剧盛行时期的社会意识所不许可的。那时的梵剧作家接受的只能是被一般人承认的宗教信仰观念：生死轮廻、因果报应等等。今生今世发生的事情，一定是前生某些行为的必然结果，意外的事或无缘无故的邪恶基本上不会存在，因之也就不可能用作戏剧的题材；同样，波及到剧中人物也似乎有一固定的人为公式：英雄总是英雄，他们必定是善良、正义、勇敢的象征，而反面人物却几乎老是写得卑鄙下贱，中间人物则很少见到。……依据西方专家和印度学者概括的这一特征，我们无不能在古回鹘文剧本《弥勒会见记》中找到它们的痕迹，甚至仅在上述较详细介绍的第二章的内容里，都可看出个大概来。

古维吾尔生活与意识的反映

尽管《弥勒会见记》是印度梵剧的译作，但我们绝不应该把它看作只是语言简单变化的进口货。有许多东西都可表明，它也

是具有独创性的古维吾尔生活的再现及其意识形态的反映。

众所周知，西迁之前居于漠北蒙古高原的古维吾尔族，虽然不能与佛教根本没有发生过任何关系，但他们基本崇奉的却不是释教。

依据《九姓回鹘爱登里罗汨没密施合毗伽可汗圣文神武碑》碑文，伯希和、沙畹以及王国维分别著述的《摩尼教流行中国考》，我们得知：公元763年（唐宝应二年），回纥（即回鹘的前身。此后25年，经唐朝的同意，取“捷鸞犹鹘然”之意，才由回纥改称为回鹘的）牟羽可汗从内地引进了四名摩尼教僧侣，从此，回纥人就信奉了创立于三世纪伊朗的，在琐罗亚斯德教（我国史称“祆教”、“拜火教”，流行于古波斯和中亚等地）光明与黑暗斗争的二元论的基础上，融合基督教、佛教、诺斯替教等思想材料形成的独特信仰——摩尼教。

它崇拜地、水、火、风四大尊严。以二宗三际论为根本教义。以口、手、胸三封，不拜偶像、不谎语、不贪、不杀、不淫、不盗、不诈伪、不二心、不惰、每日四次祈祷等十诫为主要戒律。教团中分教师、教监、牧僧、选民和听众等五个教阶。直至回鹘西迁高昌地区之后，接触到了甚为发达的佛教，经过相当长一段时间的两个宗教并行互相渗透的过程，才终于导致和平过渡再改奉佛教的。

因之，处于形成时期，亦即《弥勒会见记》转译创作年代的高昌回鹘的佛教文化，就必然有其区别于其他地区的独具的特征，明显带着摩尼教的烙印。正如日本学者羽田亨先生在《西域文明史概论》中说的那样：“当时摩尼教佛教之间，脉络相通，有未可掩者，换言之，彼等之间已有一种之混合也。”“尚更有可注意者，回鹘佛教中诸天及恶魔等名称，实际为彼等本来信仰摩尼教中诸神及恶魔之名。例如梵天称‘挨及鲁亚’，帝释称‘和尔模次他’等。原来‘挨次鲁亚’乃伊兰神‘石尔凡’之转讹；‘和尔模次他’则为‘俄尔模次得’之转讹。恶魔称‘沙漠努’即由‘树末

奴’而出。何故用此名称乎？实因彼等先信摩尼教，后信佛教，故将已知之此等神及恶魔之名称，置于所信奉之佛教诸天恶魔等名称上，使之彼此相当。要之，彼等之佛教诸天恶魔与摩尼教诸神恶魔，其名称已合而为一矣！”

而作为当时高昌回鹘佛教文化组成部分之一（开始有些学者甚至按音译曾把它叫作“弥勒三弥底经”）的剧本《弥勒会见记》自然也必不可免会鲜明显现出这一独具的特征来。只要稍加留意，我们就可从中找到许许多多摩尼教与佛教脉络相通的“混合”、“合而为一”之处。

比如：它就是用古维吾尔使用的来自粟特语〔‘ZRW’〕的azrua来称呼梵文Brahma的意译“梵文”的；也是用hormuzta古维吾尔人自己崇拜过的一高级神名来表示佛教护法神之一、Sakra（“释迦”意为“能”）——devanām（“提桓”意为“天”）——Indra（“因陀罗”意为“帝”）、即“帝释”的；而且，在第二章“辞师”一节里，当跋多利婆罗门训教弥勒等弟子时，曾公然表明自己是“一位非常伟大、守规知法、值得尊敬的狄尼达。”所谓狄尼达回鹘文写作dintar，即摩尼教第四教阶的“选民”的意思。当弥勒向老师请求去拜见全智的佛时，也曾明确地说：“……寻求和他们相同人体的摩尼珍宝并非一件容易之事……”（重点为笔者所加）。同时，在他们谈及佛陀生来不同凡俗的“三十二大人相”具体形象时，也已经加进了和《大智度论》不同的高昌回鹘特有的审美内容。象“长指相”，它就具体化为“亮如火焰一般，柔软、整直、修长的手指”了。这显然是受了摩尼教、甚至更早时候信奉的萨满教对火的认识影响，把火焰当作神灵，象征光明、善、天的意识的结果。佛教以至其后来改依的伊斯兰教无论如何都不会用火作对神褒扬的形容比喻的。因为它们不是用火宅来描绘人生苦状，就是把火算做后世受苦受磨难的狱所。再如“阴藏相”，它则更加具体的指明了新疆地点“阿耨亚尼（aqayni）种马般、隐藏着 的 阴部。”该种

马产地当是唐朝玄奘法师在著名的《大唐西域记》中记载的阿奢尼即焉耆的梵文化的名称。至于它的序论部分，把心理学上不起作用的罪过记录变成真正的忏悔，从而达到个人的真正的悔悟。这是在家人伦理观念深化的表现，而这点也同样是不见于中世纪中亚其它民族当中的。

统观这一切，我们完全有理由说，《弥勒会见记》绝不仅是简单的翻译，它同时也是处于东西文化交流关键地位的古维吾尔——回鹘人依据自己独特生活和意识形态的再创作。

令人惊叹的艺术成就

作为表演艺术基础，也就是人们常说的一剧之本，《弥勒会见记》在中世纪戏剧尚处于原始形态阶段，就能够那么巧妙灵活地运用各种各样、多姿多彩的艺术技巧和手段，给演出的各个艺术部门提供有益的发挥作用的条件，确不能不让我们这些后继者惊奇叹服！

首先，就剧中人物的设置和塑造而言，在《弥勒会见记》问世之前，以及与其同时乃至稍后出现的已知的内地戏剧中，少仅两三个角色，多也不过七、八个人物。

如《太平御览》所引《赵书》中有关后赵石勒的材料：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优著介帻、黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”

宋·洪迈《夷坚志》所讲的：“蔡京作宰相，弟卞为元枢。卞乃王安石婿，尊崇妇翁。当孔庙释奠时，跻于配享而封舒王。优人设孔子正坐，颜孟与安石侍坐侧。孔子命之坐。安石揖孟子居上，孟辞曰：‘天下达尊，爵居其一，辄近蒙公爵，相公贵为真王，何必谦光如此。’遂揖颜，（颜）曰：‘回也陋巷匹夫，平生无分毫事业。公为名世真儒，位号有间，辞之过矣。’安石遂

处其上，夫子不能安席，亦避位。安石惶惧拱手，云不敢。往复未决。子路在外，情愤不能堪，经趋从礼室，挽公冶长臂而出。公冶为窘迫之状，谢曰：‘长何罪？’乃责数之曰：‘汝全不救护丈人，看取别人家女婿。’其意以讥卞也。时方议欲升安石于孟子之上，为此而止。”

而《弥勒会见记》呢，仅第二章就有弥勒、跋多利婆罗门、密利迦罗、摩诃热曷、陀尼迦、提斯、阿耆多、摩迦尼耆、乌波设弥、波罗亚迦计，以及梵天、帝释、天中天佛……等诸天、诸天女近三十个角色出场，而且尚有扮大象、狮虎以及群众者无数。在这诸多人物当中，剧作者比较注意性格化的描写，哪怕有一句问话或一句议论，但使人读了也能稍许感觉到他们身分、地位、志趣、意向之不同。特别对主要人物的塑造方法很不单一，既有正面的展现他对事件的态度；也有深入揭示其内心活动之处；还有通过诸神、庶民、凶猛野兽等的侧面烘托、反衬、介绍；以及利用灯光、效果等舞台手段给以特殊造型等等。

其次，就语言而论，它几乎使用了戏剧赖以刻画人物、展示剧情、表达主题所可能使用的一切语言形式。

除了对人物的形象特征、心理活动、情感变化和场景、气氛的描写，时间、地点、动作说明以及对服装、布景、道具、灯光、音响效果等艺术处理要求的叙述性文字之外，既有人物相互间的对白，也有角色心理刻划的独白，还有为揭示和促进剧情进展的需要，假设同台人物未曾听见，对角色进行必要评价的旁白。

无论哪种形式，剧作者都很注意让它们具有丰富而又深刻的哲理性和抒情性，很讲究寓理于情，以情动人。例如：“慈善的弥勒等十六个相处非常好的男儿为辞别、别离，全体立身向跋多利婆罗门”所说的一段台词：“婆罗门之容颜、梵天给予智慧和生命的、我们慈父般的师傅，我们因无法忍受生死轮回之痛苦，准备离你而去，真可谓无耻无孝。望您宽恕奴仆的大小过错，我

们为自小不孝敬，伤害您的纯洁之心而深表忏悔。”就给人相当深的印象，而当跋多利婆罗门听了这些伤心的言语后，也“流着眼泪，全身颤抖起来，握着慈善的弥勒之手”说：“第一、我因年老体弱之苦，不能前去拜见引指善路的法师。第二、将要失去象你们这样可爱的诸弟子。我现在已成了活着的死尸。我完全尽到了师傅对徒弟应尽的责任。当你们的慧眼敏锐之时，不要忘了你们的师傅。……你们要进入很难寻求的具有佛果的宝岛，将（众生从苦难中）解脱的道路用善宝如意来铺平。当你们达到极乐世界之时，将属于我的善份归还与我。望你们满足你们年迈的老父之愿。”

倘若，按一定格式使之韵律化、诗歌化，并谱上曲、配上乐，象《弥勒会见剧本》标明的那样，无疑它也会是一出气势宏伟、震撼人心的由咏叹调、宣叙调、独唱、对唱、重唱、合唱、序曲、间奏曲、舞曲等组成的正歌剧。

再次，谈及结构，虽然受梵剧主旨之影响，它缺乏主要贯穿的对立面，故事情节以平铺直叙地发展较多，矛盾冲突不够尖锐曲折，未免显得有些冗繁拖沓。但是，它用跋多利嘱咐弥勒等弟子们见到天中天佛时，必须首先区分其三十二种福禄之吉相；然后请佛讲出自己的面容、性格、年庚、将哪些论传授给弟子，以及解释清楚各种疑难问题的方法，设置的悬念，确有很吸引人的效果，能够勾起表演和戏剧文学接收者的兴趣，令观众和读者一定想要看看事件发展结果究竟会是什么样，佛祖到底有没有那三十二大人相，他将采取怎样办法、如何来回答这些猜谜式的难以解释的问题。

另外，说到为了人物造型和景物造型需要的演出用具、舞美状况，虽然，与之时间相近的内地的戏剧舞台上，“有花妆轻健军士百余，前列旗帜，各执雉尾蛮牌、木刀，初成行列，拜舞互变开门夺桥等阵，然后列成偃月阵。……出场凡五七对，或以枪对牌、剑对牌之类。忽作一声如霹雳，谓之‘爆仗’，则蛮牌者引

退，烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场。着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之‘抱锣’。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动《拜新月慢》曲，有面涂青碌，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’。”（语见孟元老的《东京梦华录》）已经达到了相当高的水平。但从《弥勒会见记》舞台指示中向舞美各部门提出之要求看，却更加复杂新奇，简直令人难以想象在当时的舞台技术设备条件下，它究竟是如何进行演出活动，怎样达到其预想效果的。毫不夸张地讲，该剧作者于一千年前做的这些设计构想，就是让廿世纪八十年代的今天的地区级表演团体圆满出色地表现出来，都相当地不容易。

譬如：当弥勒恳切地请求老师准许他辞别去见天中天佛时，剧本就提示：“话尚未完毕，只见，从全智的天中天佛躯体中放射出五种光亮，自末睇提舍国中直射，从慈善的弥勒身体之右绕过，犹如天佛前临。这明亮的光照，闪耀着光芒，照亮了弥勒菩萨之体。”这不仅告诉我们：舞台上必须有两个表演区，更重要的是说明，天中天佛身上一定要装有能够显现五种色素的发光设备，同时还可以发出特写光来。

再如：当弥勒拜见了释迦牟尼、得知他那么伟大、看了他使众生得果的善相、也听到了纯净的听不够的经典之后，剧本又提示：“这样说完，清心、躬身敬奉之后，仁者弥勒菩萨失去原形成得道人：狄尼达。此时这三千世间犹如千界之上的船只，进行了六种漂泊震荡。强大的诸天在蓝天之上密布如星，遮云盖天。从钵萨他山上传来曲调：即仁者弥勒在天中天佛之法中出家，出城。并从所有的地界传入了‘善哉！’‘善哉’之音。”由此可以看出：弥勒必须运用近代川剧中惯常使用的变脸的技巧，而且还得当场迅速改装。同时，台面似乎要用转台那样幌动、旋转；天幕上也要有相应的变化，出现密如繁星的神像；幕后不同的方位上还要进行音乐伴奏和有音响效果的配合。

另外，剧本中有关主要人物化装、服饰的规划，它巧妙地避开在敦煌莫高窟发现的讲唱文学《维摩诘经变文》中所描绘的、比较难于形象表现的“面如满月，目若青莲，白毫之光彩晞晖，紫磨之身形隐约，诸根寂静，手指纤长”之处，而充分的发挥了想象力，特别具体、细腻地设计了“以勒吉威提（蓝色）的头冠，深蓝色的缨子装饰着头部，以洁白的荷花床缠身，披着金色的斗篷，镶着珍珠的手镯、戒指饰满了手足”。使弥勒在舞台上显得非常庄严神圣而又富丽堂皇。

它若，A·冯·加班女士曾经说过的：“很明显，在台后画有布景。象古希腊戏剧一样，似乎戏院中也有‘空间一致’的做法。当叙述内容从一地改为另一地方时，叙述者并不简单继续独白下去，而是让一些‘神人’（heavenly beings）从上面告诉人们新地点发生的事情。因为背景还是原来的那一幅，所以这样做是很必要的。”有如敦煌壁画“净土变”中绘制的文艺节目演出场面；河南偃师县酒流沟西岸出土的记录我国古代戏曲演员演出活动形象资料的砖雕像；以及发现于山西省稷山县马村段氏墓葬群中的金代前期的六组杂剧砖雕向我们展示的：基本以演员的表演来表明剧情中的空间特征，舞台空间随表演而变化、而消失；砌末（包括舞台上大小用具和简单布景）只是起帮助表演、点染环境作用的特有演出风格，在我国戏曲发展史上起的重要承上启下作用，就不一一论述了。

综上所述，我们可以得出这样结论：古代维吾尔人民是聪明睿智、多才多艺的。他们集东西方文化精华之大成的戏剧艺术曾对我们中华民族大家庭的灿烂文化做出过甚为可贵的贡献。为了继承和借鉴古代各民族的优秀文化传统，为了加强各民族的相互了解，增进各民族的友好团结，我们有必要更加深入更加广泛地去发掘、整理、分析和研究。笔者愿意向有学识、有造诣的专家学者学习求教，和有志于此的朋友一道尽微薄之力。